

RICCHE MINERE

2017

8



RICCHE MINERE

2017

8

SCRIPTA EDIZIONI



RICCHE MINERE

Rivista semestrale di storia dell'arte

Anno IV, numero 8

Dicembre 2017

Direzione e redazione

Cannaregio 5243

30121 Venezia

riccheminere@riccheminere.org | www.riccheminere.org

Direttore: GIUSEPPE PAVANELLO

Comitato scientifico

FRANCESCO ABBATE · BERNARD AIKEMA · IRINA ARTEMIEVA · VICTORIA AVERY · ROSA BAROVIER · JEAN CLAIR · ROBERTO CONTINI · KEITH CHRISTIANSEN · ALBERTO CRAIEVICH · GIOVANNI CURATOLA · MIGUEL FALOMIR FAUS · MASSIMO FERRETTI · ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS · ANDREAS HENNING · LARISSA HASKELL · CLAUDIA KRYZAGERSCH · JUSTYNA GUZE · SIMONETTA LA BARBERA · DONATA LEVI · STÉPHANE LOIRE · LAURO MAGNANI · ANNE MARKHAM SCHULZ · GIUSEPPE PAVANELLO · NICHOLAS PENNY · LOUISE RICE · SERENA ROMANO · PIERRE ROSENBERG · SEBASTIAN SCHÜTZE · PHILIP SOHM · NICO STRINGA · MICHELE TOMASI · ALESSANDRO TOMEI

Coordinamento redazionale: FRANCESCA STOPPER

I contributi (anche quelli su invito), che devono presentare originalità e qualità di risultati e di metodologie, vengono sottoposti al vaglio del Comitato Scientifico e dei Revisori anonimi (con doppia valutazione "cieca"). Indispensabile il requisito dell'esclusività per la stampa in *Ricche Minere*. I testi dovranno rispettare le norme redazionali della rivista ed essere consegnati in formato Word; le immagini a corredo in formato digitale, ad alta risoluzione e libere da diritti, con relative didascalie in specifico file. Saranno accettati anche testi in lingua francese e inglese.

I materiali vanno indirizzati a: "Ricche Minere", Redazione, Cannaregio 5243 - 30121 VENEZIA, riccheminere@riccheminere.org

Essays, including those by invitation, must show originality and quality in both outcomes and methodology. Essays are evaluated by the Scientific Committee and subject to "double blind" peer review. Publication in Ricche Minere requires exclusivity. Essays must respect editorial guidelines of the magazine and must be submitted in Word format. Accompanying pictures must be in digital format, in high resolution, free of any intellectual property rights and with corresponding captions sent separately.

Essays can also be submitted in French and English.

All documents shall be submitted to: "Ricche Minere", Redazione, Cannaregio 5243 - 30121 Venezia, riccheminere@riccheminere.org

Amministrazione e pubblicità

Scripta edizioni

viale Cristoforo Colombo 29, 37138 Verona

amministrazione@scriptanet.net

Autorizzazione del Tribunale di Verona

Registro stampa n. 2007 del 16 dicembre 2013

Direttore responsabile: Enzo Righetti

© 2017 Scripta edizioni

ISSN 2284-1717

ISBN 978 88 98877 942

Ogni numero: Italia, euro 29,00.

Esteri, euro 29,00 + euro 10,00 contributo spedizione

Abbonamento annuale (due numeri): Italia, euro 50,00

Esteri, euro 50,00 + euro 20,00 contributo spedizione

Versamento a mezzo bonifico bancario:

Cassa Rurale Alta Vallagarina – Agenzia Besenello

IBAN: IT67E0830534350000000056963

Nella causale specificare "rivista Ricche Minere" e inserire indirizzo di spedizione, completo di codice di avviamento postale, nome, cognome e codice fiscale per la fatturazione

Sommario

CONTRIBUTI

MARGHERITA ORSERO

Frammenti di committenza
nel Camposanto di Pisa.
Una nuova ipotesi 5

ANNE MARKHAM SCHULZ

Francesco Squarcione and his School,
with an Addendum on the Ovetari
Altarpiece 23

CLARIO DI FABIO

Mengs a Genova: il *Ritratto di Tommasina
Balbi Cambiaso*, “che non dipinto,
ma piuttosto vivo rassembra” 55

GIUSEPPE PAVANELLO

I primi bassorilievi di Antonio Canova..... 69

MATTEO GARDONIO, GIUSEPPE PAVANELLO

Il “misterioso monumento”
di Antonio Canova ritrovato a Milano:
la *Stele Traversa*, ovvero *Stele di Antonietta
Milesi Gabrini* 111

ATTUALITÀ

*Giovanni Battista Piranesi. Predecessori,
contemporanei e successori. Studi in onore
di John Wilton-Ely*
(PAOLO COEN) 123

*Il Museo al centro. Il nuovo Museo Civico
di Palazzo Chiericati a Vicenza*
(GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA) 131

*Antonio Canova: la statua in bronzo
di Napoleone Bonaparte
come Marte pacificatore restaurata*
(CHIARA TEOLATO, MARIO COLELLA) 148



Margherita Orsero

Frammenti di committenza nel Camposanto di Pisa. Una nuova ipotesi

Molti si sono interrogati sulla storia del Camposanto di Pisa¹ e sulla sua decorazione e hanno affrontato la spinosa questione attributiva degli affreschi eseguiti sulla parete est – la *Crocifissione* di Francesco Traini (fig. 2), le *Storie di Cristo post mortem* di Buonamico Buffalmacco (fig. 3) – e sulla quella meridionale – il ciclo del *Trionfo della Morte*, ancora di Buffalmacco, l'*Assunzione della Vergine* di Stefano Fiorentino e le *Storie di Giobbe* di Taddeo Gaddi – opere che si ammirano oggi in nuova luce grazie ai restauri curati dell'Opera della Primaziale Pisana². Nell'intricata storia di un monumento senza precedenti né riprese, restano però ancora punti da chiarire, riconsiderare o ridiscutere partendo dagli studi fondamentali di Antonino Caleca³ sulla decorazione pittorica e di Mauro Ronzani⁴ sugli aspetti storici.

Questo saggio si concentra su un aspetto di primaria importanza: la committenza degli affreschi eseguiti nella prima metà del Trecento, proprio negli anni (1318-1343) per i quali sono perduti i registri di entrata e uscita dell'Opera del Duomo⁵. Lo scopo non è certo di risolvere in poche pagine un problema complesso, ma di valutare qualche nuovo indizio che sarà in seguito approfondito⁶.

A questo argomento si sono interessati Antonino Caleca⁷ e Michele Luzzati⁸. Il primo ha individuato nei due operai Giovanni Rossi e Giovanni Scorcialupi i committen-

ti e promotori degli affreschi eseguiti sulle pareti dell'angolo sud-est (fig. 3), da cui si pensa abbia preso il via la decorazione pittorica; il secondo ha tratteggiato un limpido ritratto dell'arcivescovo Simone Saltarelli da cui emergono diversi punti di contatto con Buffalmacco e con gli artisti fiorentini chiamati a lavorare al Camposanto, tanto da attribuirgli la responsabilità di averli scelti personalmente.

Un primo dato, da cui è obbligatorio partire, è la fisionomia istituzionale dell'Opera di Santa Maria, che dagli inizi del XIII secolo mutò, passando dalla sfera ecclesiastica a quella civile. Il 13 aprile 1207⁹, infatti, si rese ufficiale la decisione del podestà Gerardo Visconti del 1201 di sottrarre la nomina dell'*Operarius* all'arcivescovo per riservarla al Comune¹⁰. Se dal punto di vista spirituale, l'autorità apparteneva al Capitolo della cattedrale, che vantava anche l'esclusiva competenza di istituire gli officianti degli altari che sarebbero stati fondati in duomo e nel Camposanto¹¹, la cura degli aspetti materiali era affidata all'Opera di Santa Maria, ovvero, da questo momento in avanti, alla *civitas* pisana. Per di più, il Camposanto, costruito a partire dal 1277, fu l'unico monumento interamente edificato sotto la direzione amministrativa di Operai nominati dal potere civile, voluto – fa notare Ronzani – “nel quadro di un vero e proprio progetto d'apertura di una “piazza pubblica”¹².

1. Buonamico Buffalmacco, *Giudizio Universale*, particolare. Pisa, Camposanto



Anne Markham Schulz

Francesco Squarcione and his School, with an Addendum on the Ovetari Altarpiece

In the last twenty or thirty years the problem of Francesco Squarcione and his school has provoked such a flood of ink that another study – especially one penned by a specialist of sculpture with a relatively limited expertise in Quattrocento painting – may seem worse than superfluous. My only justification – apart from the fact that Squarcione has interested me for years – is the clarity that the view of an outsider, with no *parti pris*, is capable of bringing. In fact, it seems to me that the solution to the riddle of Squarcione and his school is fairly straightforward and has been staring us in the face, without being recognized, for a very long time.

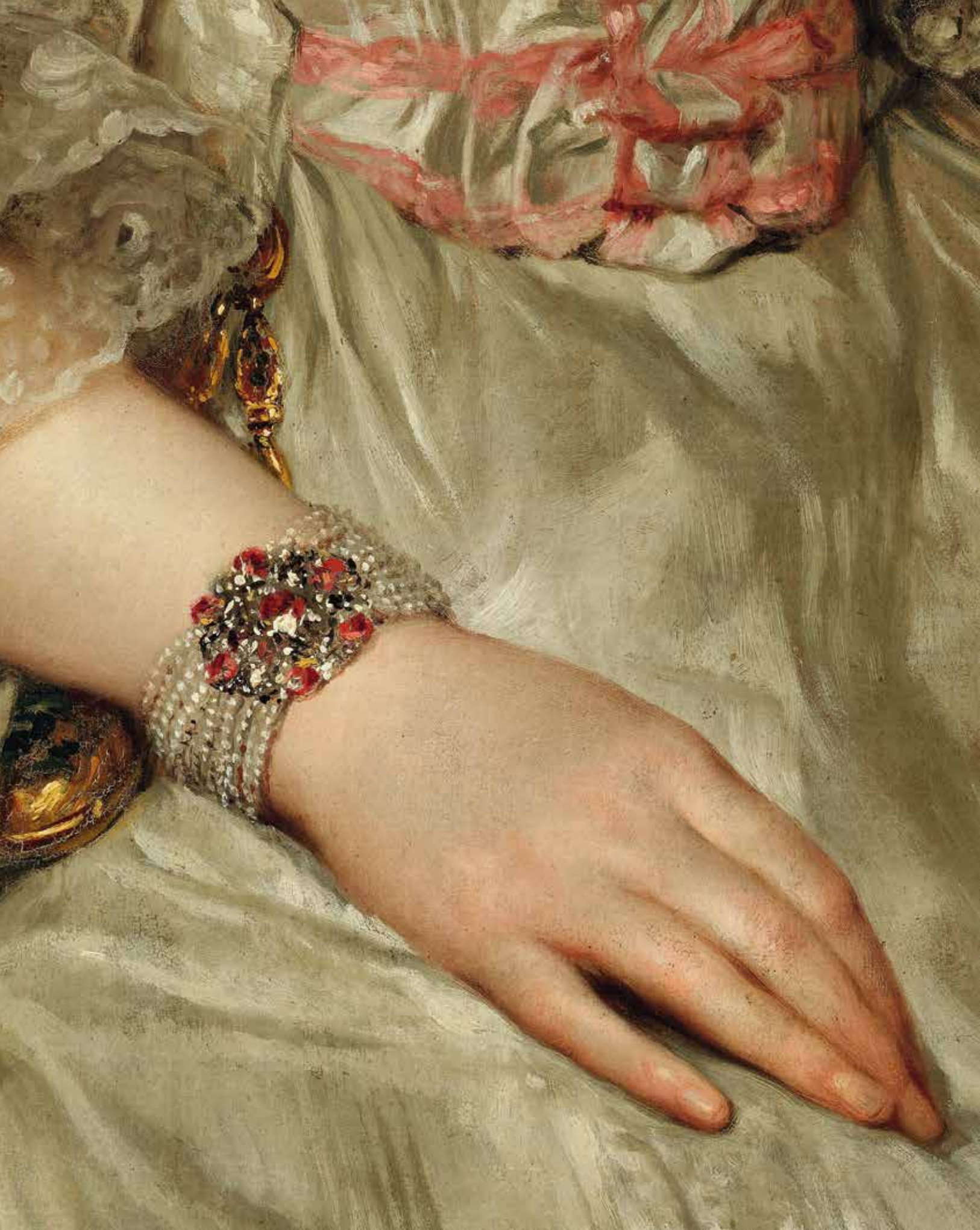
Francesco was born to Giovanni Squarcione, a Paduan notary, probably in 1394¹. He began his career as a tailor and embroiderer², but was called painter already on 6 April 1426³. Apart from a sojourn in Venice between 1463 and 1465, Squarcione dwelt in Padua, chiefly in the ward of Ponte Corvo near the Santo. He had one son, Bernardino, who became a friar at Sant'Antonio⁴. Towards the end of his life, Squarcione could do little because of old age and clouded sight⁵. Ill, Squarcione testated on 21 May 1468⁶ and probably died soon afterward⁷.

Squarcione's life is not only amply documented but so well known that it suffices here to refer only to those records that serve

to delineate his artistic personality. Writing in 1560 Bernardino Scardeone, who knew no certain works by Squarcione, conceded that he was an indifferent painter. But, according to Scardeone, he was so excellent a teacher that pupils – 137 in all – flocked from far and wide to study under him. These pupils included Andrea Mantegna, Nicolò Pizzolo, Matteo Pozzo, Marco Zoppo, Dario da Treviso, and Giorgio Schiavone. To compensate for his manual deficiencies Squarcione provided statues and paintings as instructional tools⁸. In 1568 Vasari specified that Squarcione taught Mantegna by means of “cose di gesso formate da statue antiche”, as well as “quadri di pitture, che in tela si fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e di Roma⁹. Indeed, documents testify to Squarcione's ownership of medals, prints, drawings, and reliefs numerous enough to occupy two workrooms in his house¹⁰.

Scardeone's account of Squarcione's school is corroborated by contracts for two-year apprenticeships with Michele di Bartolomeo Micheli da Vicenza in 1431¹¹, and Dario di Giovanni da Pordenone (called Dario da Treviso) in 1440¹². Andrea Mantegna, born probably in late 1430 or early 1431¹³, entered Squarcione's shop at some point between 12 December 1441 and 6 March 1445, when he appears as Squarcione's “fiuilo” (which could mean appren-

1. Giovanni da Pisa, *Altarpiece, God the Father*, detail. Padua, Eremitani, Ovetari Chapel



Clario Di Fabio

Mengs a Genova: il *Ritratto di Tommasina Balbi Cambiaso*, “che non dipinto, ma piuttosto vivo rassembra”

Solo due volte, nel 1770 e nel 1777, Anton Raphael Mengs (1728-1779) si recò a Genova: soste brevissime, di alcuni giorni l'una, di un paio soltanto l'altra; nella prima trovò tuttavia il tempo per ritrarre una dama dell'aristocrazia locale, Tommasina Balbi Cambiaso, in un quadro che divenne subito celebre.

Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795), il *peintre-connoisseur* savonese suo allievo, amico e biografo, che lo accolse in città e gli fece da guida in quei giorni, ne seguì dappresso la realizzazione¹; dopo di lui, quel dipinto (figg. 1, 3-5) è stato sempre citato, ma senza che nessuno abbia più potuto vederlo direttamente. Nessuno, almeno, che fosse in grado di riconoscerlo per ciò che è.

Se non si può considerarlo propriamente ignoto, è però senz'altro inedito e con altrettanta certezza è rimasto finora oggettivamente invalutabile. Sottrarre questo capolavoro al limbo in cui è rimasto per quasi due secoli e mezzo porta a sciogliere un mistero storiografico, neppure troppo piccolo, considerata la statura artistica e il ruolo storico del suo autore; presentarlo alla comunità degli studiosi con qualche riflessione di merito e di contesto, metterne in valore le qualità formali e valutare il ruolo che ebbe – o che non ebbe – nella storia della pittura ligure dell'ultimo Settecento sono, appunto, gli scopi di questo breve contributo.

Fino al monumentale *corpus* in due volumi

curato da Steffi Roettgen², il primo soggiorno di Mengs a Genova era situato nel 1769; la ricca serie documentaria collazionata dalla studiosa ribadisce invece che dal 1761 fino alla fine di novembre di quell'anno la presenza a Madrid del pittore fu continuativa, e che solo allora egli poté – o dovette, come si dirà – abbandonare la corte borbonica e tornare in Italia. L'errata cronologia è colpa involontaria del Ratti, che nel dar conto delle vicende spagnole menziona davvero la data 1769, ma, quando riferisce della partenza, se non dice esplicitamente che ebbe luogo proprio in quell'anno, non fornisce nemmeno puntualizzazioni cronologiche migliori³. Parla di vicende che, a un certo punto, lo avevano coinvolto direttamente ed erano solo di nove anni anteriori al momento in cui ne scrive; era perciò senz'altro informatissimo, ma era anche ansioso di compilare e dar subito alle stampe una pubblicazione – l'*Epilogo della vita del fu cavalier Antonio Raffaello Mengs* – che vide la luce solo due mesi (o poco più) dopo la morte di Mengs e che, pur curata ed elegante dal punto di vista tipografico, manifesta, nei contenuti e nel tono discorsivo, alcuni dei limiti che segnano in genere gli *instant books*⁴. Le sintetiche argomentazioni di un testimone diretto spinsero a fraintenderle chi lo seguì nel costruire la gloria e quasi il mito del defunto pittore boemo; non ci si pose il problema di verificare i tempi e da ciò

1. Anton Raphael Mengs, *Ritratto di Tommasina Balbi Cambiaso*, particolare. Genova, collezione privata



Giuseppe Pavanello

I primi bassorilievi di Antonio Canova

*Un ritratto di Priamo trascinato
ai piedi dell'altare e qui assassinato,
se fosse ben eseguito sarebbe
indubbiamente molto commovente*
(Edmund Burke)

“... l'altro che formerà il compagno alla Morte di Priamo, sarà un ballo, tratto dall'Odissea”¹: sono i soggetti dei primi bassorilievi in gesso di Antonio Canova – *La morte di Priamo* e *La danza dei figli di Alcino* – che, assieme ad altri dedicati agli ultimi momenti della vita di Socrate, più sono stati oggetto di ammirazione alla fine del Settecento.

Ne esistono più esemplari. Una coppia, ancora poco nota, si conserva nelle Raccolte d'arte delle Generali a Trieste; altre nella Gipsoteca di Possagno (dallo studio di Roma), nel Museo Correr di Venezia (in duplici esemplari: provenienze Zulian e Cappello), presso la Fondazione Cariplo di Milano (già Rezzonico), presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia e in villa Torlonia a Roma (figg. 1-15). La coppia di Trieste (di identiche misure: 138×268 cm) viene pertanto a iscriversi in quella che si può definire, usando un termine in auge nell'arte contemporanea, una produzione seriale; e pure in questo Canova rivela caratteri che contribuiscono a indicarlo come il primo artista moderno².

La realizzazione di gessi riveste un ruolo

primario nello studio romano dell'artista, resa possibile grazie alla presenza di bravi formatori o “gessini” come vengono definiti nei testi dell'epoca, i cui nomi ci sono attestati dalle carte d'archivio conservate presso la Fondazione Canova di Possagno³.

La storia e la fortuna dei bassorilievi in gesso è stata tracciata per la prima volta nel volume *L'opera completa del Canova*, edito nel 1976, in cui venivano catalogate le opere già presso la dimora di Girolamo Zulian a Padova, nell'appartamento del procuratore di San Marco Antonio Cappello⁴, nonché la serie già dell'avvocato Antonio Piazza conservata a Padova nel palazzo di Sambonifacio⁵: serie di particolare interesse perché in origine conservata in villa Rezzonico a Bassano, appositamente realizzata per il principe Abbondio Rezzonico, senatore di Roma, e ampiamente illustrata in opuscoli di Gian Gherardo de Rossi pubblicati a Bassano negli anni 1793-1795⁶.

Si è riusciti pertanto a ricostruire, oltre a quella di Possagno, sempre rimasta nello studio romano dell'artista, tre insieme importanti di bassorilievi – Zulian, Cappello, Rezzonico – indagati successivamente in studi monografici dedicati al collezionismo dei gessi canoviani in età neoclassica a Padova e a Venezia. Venivano segnalati bassorilievi di cui è traccia nelle fonti: a Venezia presso Giannantonio Selva, Giuseppe Vivante Albrizzi, quindi presso i Falier e i Renier, fa-

1. Antonio Canova, *La morte di Priamo*, particolare. Trieste, Raccolte d'arte delle Generali

Nelle pagine seguenti

2. Antonio Canova, *La morte di Priamo* (Albrizzi). Trieste, Raccolte d'arte delle Generali

3. Antonio Canova, *La danza dei figli di Alcino* (Albrizzi). Trieste, Raccolte d'arte delle Generali

4. Antonio Canova, *La morte di Priamo* (dallo studio dello scultore). Possagno, Gipsoteca

5. Antonio Canova, *La danza dei figli di Alcino* (dallo studio dello scultore). Possagno, Gipsoteca



ANTONIETTA MILESI GABRINI

Caracciolo Roma 1877

Matteo Gardonio, Giuseppe Pavanello

Il “misterioso monumento” di Antonio Canova ritrovato a Milano: la *Stele Traversa*, ovvero *Stele di Antonietta Milesi Gabrini*

“Piccolo Monumento Sepolcrale con due Angioletti intorno, e un Ritratto di Donna in medaglia, collocato a Milano”¹. Sono parole dell’Aggiunta al *Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova* sotto l’anno 1817: è la cosiddetta *Stele Traversa*, nota sinora da calchi in gesso conservati nella Gipsoteca di Possagno e nel Museo Correr di Venezia² (figg. 2-3).

Si è generalmente ritenuto che tale invenzione sfruttasse un precedente “pensiero” dello scultore, elaborato dopo la morte nel 1811 sia dell’affezionata governante Luigia Giuli, scomparsa all’inizio di quell’anno, sia della madre, Angela Zardo, morta il 20 dicembre: la cosiddetta stele “alle due madri”, con i due profili delle estinte entro medaglione sostenuto da una coppia di geni, prevista per la chiesa romana di San Lorenzo in Lucina, dov’era stata sepolta Luigia Giuli³. Se ne fa cenno in più testi coevi, da Cicognara a Missirini, ad Antonio d’Este. Quest’ultimo contesta a Melchior Missirini l’indicazione che nel medaglione comparisse un solo ritratto, quello della madre⁴, mentre nel citato *Catalogo cronologico*, sotto l’anno 1813 si precisa: “Terzo Cenotafio da erigersi unitamente alla memoria della Madre dell’Artista, e della Sig. Luigia Giulj, alla quale lo Scultore professava particolare amicizia, e riconoscenza”⁵.

Ancora Antonio d’Este ribadisce: “Il mio amico in segno di particolare riconoscen-

za aveva ideato di porre nella chiesa di san Lorenzo in Lucina, ove riposano le ceneri di Luigia, un cenotafio con due profili sostenuti da due genj, l’uno di sua madre, e l’altro di lei”. Quindi: “Del qual cenotafio fece il modello e lo abbozzò: del marmo avanzato parla il Cicognara [...], ed il Canova aveva mostrato il suo intendimento per l’iscrizione. Dove sia questo monumento in marmo con i due profili, lo ignoro, poiché dopo la morte dello scultore, più nol vidi”⁶.

La testimonianza, anche per il suo valore polemico nei confronti di Missirini, il biografo ‘ufficiale’ di Canova che non aveva avuto buoni rapporti con Luigia Giuli e che pertanto sminuì il suo ruolo in casa Canova, par degna di credibilità.

Per Cicognara, sotto l’anno 1812: “Modello di Cenotafio alla propria madre, composto di due Geni, fra’ quali un medaglione con ritratto. Questo venne anche eseguito in marmo parecchi anni dopo”⁷. Quindi, sotto l’anno 1817: “Piccolo Monumento sepolcrale con due Angioletti ed un ritratto di donna in medaglia, collocato in Milano”⁸.

Proprio a Cicognara lo scultore aveva spedito una lettera datata 8 giugno 1817 dove entra in contraddizione con tutte queste testimonianze, scrivendo, a proposito di incisioni tratte da suoi lavori, che “ma non fu disegnato quello della madre, il quale, come sapete, è simile al cenotafio d’Orange”, vale a dire composto con una figura femminile

1. Antonio Canova, *Stele di Antonietta Milesi Gabrini*, particolare. Milano, Cimitero Monumentale

Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely, a cura di F. Nevola, (“Studi sul Settecento Romano”, 32)

Edizioni Quasar, 2016, 400 pp, euro 60
ISBN 978-88-7140-743-2

Giambattista Piranesi, com'è noto, costituisce il soggetto di un numero ormai ragguardevole di contributi scientifici. Chi intenda orientarsi in quest'oceano deve fare i conti con un arcipelago formato da oltre un migliaio fra saggi, articoli, monografie o cataloghi di mostre. È un tema, questo dell'accumulo bibliografico, che in qualche modo rende Piranesi simile a grandi maestri dello stesso XVIII secolo come Giambattista Tiepolo oppure, allargando il compasso della cronologia, a Leonardo, a Michelangelo e naturalmente a Caravaggio. La rincorsa prosegue ancor oggi. Nel panorama recente sembra giusto ricordare almeno la mostra e il catalogo dal titolo *Piranesi prima e dopo*, che si è tenuta a Mosca presso il Museo Statale di Belle Arti A.S. Puškin dal 20 settembre al 13 novembre 2016¹.

A cura di Federica Rossi e Yulia Merenkova, anche grazie all'impatto di oltre quattrocento opere, la mostra pone in evidenza in termini storicamente concreti l'ampiezza e la profondità della ricezione in terra russa del linguaggio piranesiano, qui fecondo almeno fino all'età delle avanguardie, come dimostrano le prove grafiche di alcuni artisti del costruttivismo.

Una scorsa anche superficiale dell'indice bibliografico rivela immediatamente un ganglio nel bicentenario della morte di Piranesi. Giusto nel 1978, anno eccezionalmente prodigo d'iniziativa in onore dell'artista veneto, emerse con prepotenza il nome di John Wilton-Ely. Lo studioso britannico, allievo di Anthony Blunt, si occupava del tema già da qualche tempo. Da professore all'Università di Nottingham egli aveva per esempio organizzato otto anni prima con

alcuni studenti una mostra presso l'Art Gallery dell'ateneo di Nottingham². La mostra, caratterizzata dal taglio sperimentale caratteristico dei progetti universitari, aveva destato fra l'altro l'interesse del direttore del Victoria & Albert Museum, John Pope-Hennessy, il quale aveva schiuso a Wilton-Ely la strada per alcune iniziative di rango e impatto superiori, incluso l'incarico di alcune sezioni nella mostra *The Age of Neo-classicism*, svoltasi a Londra nel 1972³. Nel 1978 Wilton-Ely si era insomma guadagnato sul campo i gradi per la ribalta, che raggiunse con tre pubblicazioni, tutte di rilievo internazionale. La prima: quattro sezioni nella mostra *Piranesi: Incisioni, Rami, Legature, Architetture* curata da Alessandro Bettagno per la Fondazione Giorgio Cini di Venezia⁴. La seconda: la curatela di una ulteriore mostra monografica, stavolta organizzata per l'Arts Council of Great Britain presso la Hayward Gallery a Londra⁵. La terza e per certi aspetti la più importante, laddove conferì veste sistematica alle idee dello studioso: il libro *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*⁶. Tradotta nello stesso 1978 in tedesco e olandese la monografia rimane ancor oggi una fonte inesauribile di suggestioni e indicazioni. Da quel momento, tramite una serie di pubblicazioni qualificate sia nel numero che nella qualità, Wilton-Ely ha contribuito forse come nessuno a definire il profilo moderno dell'artista, lanciandolo ben oltre i limiti dell'incisione e dell'architettura, fino a includere la storia del pensiero settecentesco. Nel settembre 2015 l'Accademia Reale Svedese di Lettere, Storia e Antichità ha organizzato a Stoccolma un convegno internazionale di studi. Il convegno ha rappresentato il culmine di un progetto di lunga durata, centrato in via principale, anche se non esclusiva, sullo storico acquisto dei marmi Piranesi da parte di Gustavo III di Svezia. Wilton-Ely ha giocato anche qui un ruolo chiave, fra l'altro condividendo in via informale i risultati delle sue ulti-

Il Museo al centro. Il nuovo Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza

Si può costruire o ingrandire una città che, secondo i migliori calcoli, 'renderà' anche a scapito della bellezza. Ma la città che a conti fatti avrà vinto, come le piccole città del Rinascimento, sarà la città che avrà saputo essere ben più che produttiva: memorabile e indimenticabile, non solo per l'Europa e per il mondo ma anche, e prima di tutto, per i suoi stessi cittadini, in particolare per quelli più umili, quelli che riusciamo a emozionare con la saggezza del cuore, che è la vera cultura¹.

Venite qua: venite in questo Museo, che di tutto il suo meglio vi offre la patria, che a questo intendimento ve lo aperse: qui scuola, qui modelli, qui la voce, muta bensì di tanti maestri, ma più possente di molti che vivono, perché voce di maestri, a cui s'inchinano i secoli².

Per Wart Arslan “la più importante quadreria di terraferma del Veneto”³, il museo di Palazzo Chiericati ha le caratteristiche di una grande collezione statale, più che civica, caratterizzandosi per la capacità di narrare la storia dell'arte vicentina, ed europea, in un lasso di tempo che dallo spegnersi del XII secolo giunge agli esiti più recenti. Emergendo tanto per il contenuto quanto per il contenitore: l'edificio progettato nel 1550 da Andrea Palladio per Gerolamo Chiericati. Un polo museale, quello vicentino, ormai entrato stabilmente tra i primi dieci d'Italia⁴ con caratteristiche di gestione tali da farlo primeggiare a livello europeo, la copertura dei costi tramite la bigliettazione giunta nel 2016 al sessantotto per cento.

Principiando da queste riflessioni si è impostato, alla fine degli anni Novanta del Novecento, un complessivo progetto di revisione dell'allestimento museale e della sua funzionalità operativa. Immaginando un museo inteso a proporre la storia dell'arte vicentina quale avanguardia di un territo-

rio, in una precisa logica di tradizione e continuità di valori culturali esito di un'ampia circolazione delle idee. E Vicenza singolare, tra le *Cento Città d'Italia*⁵, per la specificità di un *genius loci* capace di comporre un'eccelsa concentrazione di capolavori patrimonio mondiale dell'UNESCO, avendo il suo acme nei musei civici.

Nel restituire, dopo secoli, Palazzo Chiericati a una completa fruizione – unico edificio palladiano ora visitabile dagli ambienti ipogei ai sottotetti – si è cercato di presentare le opere operando un sostanziale rinnovo critico ed espositivo con la definizione di un tessuto connettivo atto a collegare collezioni di rara eccezionalità a un edificio dalle caratteristiche altrettanto significative, così da proporre al pubblico un virtuoso circuito comunicativo tramite una cosciente narrazione. Offrendo un museo tale da non esaurire l'esperienza nella triade tutela, conservazione e didattica, ma un luogo predisposto ad ampliare i propri fini istituzionali all'ambiente, alla natura, alla città⁶.

Una proposta il cui abbrivio è da cogliersi anche nell'indirizzo dato da un giovane docente liceale – Roberto Longhi – ai suoi allievi: sviluppare un'intima familiarità con l'opera d'arte, una consuetudine di visita e di percezione diretta. È la lezione della *Breve ma veridica storia della pittura italiana* ad aver segnato la nascita di un progetto per certi versi utopico, nell'Italia odierna⁷.

Il 12 aprile 2001 la Fondazione Roi riceveva da Maria Elisa Avagnina, firmato da Margaret Binotto e Giovanni C.F. Villa con il fondamentale apporto di Ennio Valente, un progetto per Palazzo Chiericati orientato: “1. al recupero dell'edificio nella sua complessità per un adeguamento alle esigenze di un moderno museo civico; 2. alla catalogazione scientifica delle collezioni permanenti, proseguendo nell'attività intrapresa con i fondi ottocenteschi di grafica, pittura e scultura; 3. alla creazione di una 'Corporate Identity Image', capace di rilanciare i Musei, dandone nuova ed efficace visibilità; 4. al

Antonio Canova: la statua in bronzo di Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore restaurata

Commissione e fusione a Roma

Nel settembre del 1802 Antonio Canova veniva invitato dal ministro francese François Cacault a recarsi a Parigi per eseguire il ritratto e in seguito la statua di Napoleone.

Stando alle fonti, a nulla servirono le numerose e valide scuse addotte dall'artista veneto per evitare tale incarico e, giunto nella capitale francese nell'ottobre dello stesso anno, si mise presto al lavoro nel castello di Saint Cloud dove, nell'arco di cinque sedute, modellò in creta un busto più grande del naturale del primo console, non nascondendo l'attrazione per la sua fisionomia che giudicò "talmente favorevole alla scultura" degna dei più grandi uomini della storia¹. Completata l'opera, il 29 dicembre, fece ritorno a Roma e il 1° gennaio dell'anno successivo Canova e Cacault firmarono il contratto secondo il quale l'artista avrebbe dovuto realizzare una scultura rappresentante Napoleone, delle dimensioni dell'*Ercole Farnese*, nuda con la clamide sulle spalle, con una Vittoria in bronzo in una mano e nell'altra una lancia. Subito dopo lo scultore iniziò a plasmare un piccolo modello della statua, seguito da uno grande in creta che ultimò entro il 1° giugno del 1803, mentre a Vincenzo Malpieri, fu affidata la traduzione in gesso conclusa il mese successivo². Il modello riscontrò nella città pontificia un notevole successo e lo stesso accadde per il marmo terminato ed esposto nello studio dell'artista nell'ottobre del 1806³.

Come è noto la scultura, giunta a Parigi nel 1811, non fu invece gradita al pubblico francese e venne relegata in un deposito del Louvre dove rimase fino al 1816⁴ quando, dopo la caduta di Napoleone, fu venduta per sessantamila franchi in Inghilterra e collocata ad Apsley House a Londra. A con-

testare duramente tale rifiuto fu Leopoldo Cicognara che ne elogiò la scelta del costume eroico, in uso tra gli imperatori e cesari romani, dei simboli caratteristici dell'asta, del mondo con la Vittoria alata, della clamide militare e della spada, ma soprattutto lodò la volontà di rendere la figura in leggero movimento "terminando di bilanciarsi col passo sulla gamba destra per avanzare la manca". Coloro che avevano giudicato la scultura negativamente mostravano, a suo avviso, "meschinità di critica, quando non (...) animosità di mestiere", essendo incapaci di comprendere quanto dovesse preferirsi lo stato di moto rispetto a quello di quiete e censurare tale opera sarebbe stato come fare "altrettanto dell'Apollo e di moltissime altre statue"⁵.

Il favore ottenuto dalla statua del Napoleone presso il pubblico romano dovette persuadere il vice re d'Italia Eugenio Beauharnais a commissionarne a Canova una traduzione in bronzo da collocare in una piazza di Milano. Lo scultore, sottoscrivendo il contratto perfezionato il 28 giugno 1807, si impegnava entro diciotto mesi a eseguire una copia esatta in bronzo della statua colossale dell'Imperatore da lui realizzata in marmo. Secondo l'accordo l'artista avrebbe dovuto compiere in un solo getto "detta copia in bronzo di prima qualità, nello stato di perfezione richiesta dalle regole dell'arte, per la somma di cinquemila luigi, fissata come il *maximum* di tutte le spese" assumendosi l'intera responsabilità dell'opera e impegnandosi a correggere a sue spese tutte le imperfezioni, i difetti o a rimediare gli accidenti che si sarebbero potuti verificare durante la fusione del bronzo⁶. Beauharnais chiese allo scultore veneto di mandare a Parigi la forma e il gesso, una volta ultimati, poiché era convinto che non fosse possibile eseguire la fusione a Roma dove, secondo lui, mancava non solo la materia per fonderla ma anche un artista capace di una simile impresa⁷.

Canova rispose a questa autorevole richiesta

1. Antonio Canova, *Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore*, fusione in bronzo di Francesco e Luigi Righetti, particolare. Milano, Palazzo di Brera, cortile

Referenze fotografiche

Archivi fotografici degli autori

Bassano del Grappa, Museo Civico

Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Boston, Museum of Fine Arts

Castelfranco Veneto, Luca Filippetto

Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano

Forlì, Biblioteca Civica

Fort Worth, Kimbell Museum of Art

Genova, Clario Di Fabio

Genova, Luigino Visconti

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Londra, British Museum

Londra, National Gallery

Milano, Fondazione Cariplo

Milano, Consorzio Servabo Restauri, Irene Ruiz Bazàn e Mario Colella

New York, The Metropolitan Museum of Art

Padova, Alberta De Nicolò Salmazo

Padova, Mauro Magliani

Padova, Musei Civici

Parigi, Musée du Louvre

Perugia, Accademia di Belle Arti

Pisa, Archivio fotografico dell'Opera della Primaziale Pisana

Pisa, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, Archivio fotografico

Possagno, Gipsoteca

Ramon di Loria, Giovanni Porcellato

Roma, Domenico Ventura

Roma, Musei Vaticani

Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Trieste, Massimo Goina

Venezia, Fototeca Giuseppe Pavanello

Venezia, Jan-Christoph Rössler

Venezia, Matteo De Fina

Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia

Vicenza, Musei Civici

@WikimediaCommons

DICEMBRE 2017

Scripta edizioni
viale C. Colombo 29 - 37138 Verona
tel. 045 8102065 - fax 045 8102064
www.scriptanet.net

ISBN: 978-88-98877-94-2



9 788898 877942

€ 29,00